

QUE VEUT ET QUE FAIT UNE COMPARAISON DIFFÉRENTIELLE ?

Entretien avec Ute Heidmann
Propos recueillis par Jean-Michel Adam & David Martens

À la faveur de ses nombreux travaux relatifs aux genres littéraires et non littéraires, aux récits de voyage, aux contes et nouvelles, à l'écriture et à la reconfiguration des mythes gréco-romains, au traduire, à l'écriture de soi et à l'écriture destinée aux jeunes lecteurs, Ute Heidmann a été conduite depuis une dizaine d'années à développer et à formaliser certains principes théoriques et méthodologiques, qu'elle désigne sous l'appellation de « comparaison différentielle ». Si les principes qui régissent sa démarche s'inscrivent dans les voies du comparatisme littéraire qu'elle s'emploie à rénover, il y avait lieu de se demander dans quelle mesure cette approche peut être utilement mobilisée dans la recherche relative à d'autres domaines que ceux traditionnellement investigués en littérature comparée. Le présent entretien s'emploie ainsi à examiner la place de la comparaison différentielle et certains de ses principaux enjeux en fonction de la rencontre de deux points de vue, celui d'un linguiste, Jean-Michel Adam, qui connaît bien le travail d'Ute Heidmann, avec qui il a collaboré à de multiples reprises, et celui d'un littéraire, David Martens.

David Martens – Dans les nombreux articles à l'occasion desquels tu as développé les principes théoriques et méthodologiques qui gouvernent tes recherches de ces dernières années, de même que dans le livre qui rassemblera les résultats de ces travaux¹, tu inscris ton travail dans le domaine de la littérature comparée. Dans ce contexte, qui obéit à une mise en question des relations entre le même et l'autre, de l'identique et du différent, tu fais résolument porter l'accent de ta démarche sur le deuxième de ces paramètres. Sachant que le différent ne peut être pensé que par rapport à du même (ou à un supposé même), quelle place donnes-tu à cette dimension dans tes travaux ? Relève-t-elle de ce que tu appelles la construction des comparables ?

Ute Heidmann – La réflexion sur ce que *veut* et ce que *fait* la comparaison me paraît indispensable dans l'exercice de la discipline académique qui est la mienne et à laquelle je donne plus volontiers le nom de *Littératures comparées* au pluriel ou de *Comparatisme littéraire*. Plus généralement le terme de *comparatisme* (*Komparatistik* en allemand, *comparatismo* en italien, espagnol et portugais, *comparativism* ou *comparatism* en anglais) désigne l'étude comparée ou comparative de différents champs, systèmes ou sciences. *Littérature comparée* au singulier est l'appellation institutionnalisée dans les cultures scientifiques de langue française, mais actuellement on observe la tendance à son remplacement par le pluriel. Le terme allemand *Vergleichende Litera-*

1. Ute HEIDMANN, *Pour un comparatisme différentiel et dialogique*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », en préparation.

turnwissenschaft (science littéraire comparative) précise de façon judicieuse qu'il s'agit d'une science qui procède par une méthode particulière : la comparaison.

Selon le *Dictionnaire de la langue française*, le verbe « comparer » du latin *comparare* signifie « rapprocher des objets de nature différente pour en dégager un rapport d'égalité et examiner les rapports de ressemblance et de dissemblance (entre des personnes, des choses) »². Cette définition nous rappelle que les objets et phénomènes à comparer doivent être « de nature différente ». En effet, comme le dit Earl Miner, nous ne comparons pas ce qui est le même : « Without differentiation and relation of some kind, comparison is not possible, [...] we cannot compare that which is the same. Some difference must exist or else we identify rather than compare »³. C'est un rappel épistémologique et méthodologique important, car la reconnaissance de la différence et la mise en œuvre de la différenciation sont souvent négligées en faveur de la focalisation immédiate et presque exclusive sur l'identique et le semblable, sur l'immédiatement comparable et, par extension, sur l'universel. Nombre d'études littéraires parcourent les littératures et les cultures à la recherche d'universaux, en mettant en œuvre un type de comparaison que l'on peut dire « universalisante » dans le sens de « rendre universel », « rendre commun à tous les mortels »⁴.

Plus que le « différent » en tant que tel, il s'agit dans une comparaison différentielle, telle que je la conçois, d'explorer le *différentiel* résultant d'un processus de *différenciation*. La différenciation est une notion relationnelle qui, au lieu d'opposer le *même* et le *différent*, désigne le processus qui mène de l'un à l'autre. L'évolution même des langues, littératures et cultures est sous-tendue par un tel processus complexe de différenciation. L'espagnol, le portugais, le catalan, l'italien, le français sont autant de façons de se différencier du latin, comme les multiples formes du créole se différencient des langues des colonisateurs. L'écriture littéraire procède, elle aussi, par différenciation, en tout cas dans les littératures occidentales sur lesquelles je travaille. Fondamentalement dialogique, elle cherche à se différencier de ce qui a déjà été dit, à inventer de nouvelles façons de dire aptes à représenter un monde en perpétuel changement.

Afin d'explorer le fonctionnement de ce processus complexe, je me suis attachée à élaborer une méthode d'analyse qui se fonde, elle aussi, sur l'acte de différencier, opération mentale qui a intéressé Saussure et Derrida, parmi d'autres. Dans mes travaux, j'essaie de rendre cette méthode opératoire pour l'analyse de pratiques et formes littéraires et plus généralement discursives et culturelles qui traversent les époques, les langues et les cultures en se différenciant de façon significative, mais qui sont néanmoins souvent universalisées et de ce fait « en manque » de différenciation.

Parmi les pratiques que j'ai examinées jusqu'à présent dans cette optique figurent le récit de voyage, l'écriture poétique, l'écriture de soi, l'écriture de contes et de nouvelles et des formes qui leurs sont apparentées, le processus du traduire et l'écriture destinée aux jeunes lecteurs. Je m'intéresse par ailleurs depuis longtemps à une pratique communément universalisée qui imprègne les littératures occidentales dès le début de l'écriture, celle qui consiste à « reconfigurer » ces vieilles histoires hellènes que

2. *Dictionnaire historique de la langue française*, s. dir. Alain REY, Paris, Le Robert, 1992, p. 457.

3. Earl MINER, « Some Theoretical and Methodological Topics for Comparative Literature », dans *Poetics Today*, vol. 8, n° 1, 1987, pp. 136-137.

4. « Universaux » se dit « des concepts et termes universels applicables à tous les individus d'un genre », *Dictionnaire de la langue française*, *op.cit.*, entrée « universel, elle », vol. 2, pp. 2198-2199.

nous appelons communément les *mythes grecs* et *gréco-romains*. Depuis quelque temps, j'essaie aussi de rendre le comparatisme différentiel opératoire pour l'analyse des relations entre textes et images à partir du concept de *dynamique iconotextuelle*⁵ et d'y inclure le cinéma en examinant les rapports évolutifs entre textes, iconotextes et films⁶.

Ces analyses comparatives différentielles ne mènent pas au constat d'irréductibles différences. Elles permettent, tout au contraire, de percevoir que les pratiques et formes examinées sont fondamentalement dialogiques et interculturelles, qu'elles évoluent sur le mode d'un *dialogue constitutif* entre les langues, littératures et cultures. En tant que telles, elles constituent des *réponses* aux propositions de sens formulées dans les discours et œuvres déjà existants et engagent un processus créatif de *reconfiguration* de ce qui a déjà été dit. Ce processus sollicite à son tour de nouveaux dialogues et d'autres réponses dans les créations ultérieures. C'est à partir d'un tel dialogue interculturel incessant que se déploient le processus de différenciation et la création de sens nouveau : le *dialogique* et le *différentiel* sont donc étroitement liés. On peut décrire cette découverte épistémologique en apparence paradoxale avec les mots d'Édouard Glissant : « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare. C'est la particule élémentaire de toute relation. C'est par la différence que fonctionne ce que j'appelle la Relation avec un grand R »⁷.

Afin de rendre compte de ce double processus dialogique et différentiel, il s'agit de différencier formes, pratiques et faits littéraires et plus généralement discursifs en les mettant en dialogue les uns avec les autres par rapport à leurs façons respectives de créer du sens. La découverte de la relation constitutive entre le différentiel et le dialogique et la nécessité d'en rendre compte m'a amenée à l'inscrire dans la définition même du comparatisme différentiel : *Pour un comparatisme différentiel et dialogique* sera finalement le titre du livre dans lequel je théorise et exemplifie cette approche. Dans cette optique, comparer signifie donc *différencier* et *faire dialoguer*.

Cette focalisation sur le *différentiel* et le *dialogique* est, pour revenir à ta question, bien sûr en relation avec ce que j'appelle la *construction des comparables*. Les sciences humaines doivent *construire* leurs objets d'analyse et elles sont tenues d'explicitier leurs présupposés théoriques et leurs hypothèses, comme l'explique bien Peter Zima⁸. Cette exigence vaut pour toute analyse littéraire, pas seulement pour le comparatisme littéraire, et elle vaut aussi, bien entendu, pour l'analyse historique, sociologique et anthropologique.

D. M – Pourrais-tu en outre revenir sur les raisons qui t'ont poussée et te poussent à adopter cette position « différentialiste » et préciser dans quelle mesure elle tient à une nécessité stratégique, qui consisterait en quelque sorte à rééquilibrer

5. Voir à ce sujet Ute HEIDMANN, « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrits (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », dans *Féeries*, n° 11, 2014, pp. 47-69. [En ligne], URL : <http://feeries.revues.org/937>

6. Je m'attache à conceptualiser ce type d'analyse dans mes *séminaires à partir des contes canoniques* qui sont la première matière des films muets. Ainsi, dans *Cendrillon* (1899), élargi et enrichi de nouvelles prouesses techniques dans *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse* (1912) et dans *Barbe bleue* (1901), Georges Méliès se sert des célèbres gravures créées par Gustave Doré pour la grande édition de luxe des *Contes de Perrault*, publiée par Hetzel en 1862, pour les transformer en tableaux vivants.

7. Édouard GLISSANT, *L'Imaginaire des langues*, Paris, Gallimard, 2010, p. 91.

8. Peter V. ZIMA, « Le concept de théorie en sciences humaines. La théorie comme discours et sociolecte », dans *Sciences des textes et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, s. dir. Jean-Michel ADAM & Ute HEIDMANN, Genève, Slatkine, 2005, pp. 21-33.

une balance dont tu estimes peut-être qu'elle a trop penché, et penche peut-être trop encore, du côté de la seule identification du même au sein des textes, tout spécialement lorsqu'ils relèvent « de pratiques et de formes d'écriture qui sont particulièrement sujettes à une réception "universalisante" »⁹, à l'instar des réécritures de mythes et de contes ?

U. H. – Dans mes travaux, je recours à la comparaison avec l'objectif d'analyser le potentiel créateur inhérent au processus de différenciation et au dialogisme constitutif des langues, littératures et cultures dont je viens de parler. Cette focalisation sur le *différentiel dialogique* se fonde sur les observations quotidiennes de ma pratique de comparatiste qui confirment pleinement la pertinence du concept de « diversalité », *néologisme forgé* par les écrivains des Caraïbes. Ce concept s'oppose à celui d'« universalité » dont il dénonce la prétention¹⁰. Patrick Chamoiseau se réclame d'une « parole de rire amer contre l'Unique et le Même », d'une parole « tranquillement diverselle contre l'universel [...] »¹¹. L'insistance sur la *diversalité* revêt une dimension de contestation politique dans le contexte postcolonial. Dans le contexte de la recherche d'une méthode d'analyse, elle vise à mettre en question les préconstruits universalistes, les dogmes et les catégorisations essentialistes qui ne sont plus interrogés. Au lieu de penser le monde en termes d'*universalité* et d'*universaux*, les écrivains des Caraïbes nous invitent à le repenser en termes de *diversalité*. Je pense que c'est une excellente idée, tant sur le plan éthique et politique que sur le plan épistémologique et méthodologique. Dans le livre écrit avec la philosophe et épistémologue Silvana Borutti¹², nous montrons l'importance de l'*altérité* comme principe de connaissance. La reconnaissance de la *diversalité* va dans le même sens. Telle que je la conçois, la comparaison différentielle se fonde sur la reconnaissance de la *diversalité* comme principe constitutif et force motrice de la création littéraire. Je pense, en effet, que l'exploration de ce *diversel* et du *différentiel dialogique* dont il émane demande à être poussée plus loin.

Rappelons-nous que la tendance à *généraliser* et à *universaliser* les phénomènes langagiers et littéraires est largement dominante depuis le XIX^e siècle. On continue d'établir des listes de critères pour définir « la » tragédie, « la » poésie et « le » roman, comme s'il s'agissait de formes génériques universelles et pas de pratiques langagières et culturelles qui se modifient et qui se différencient de façon hautement significative au gré des époques, des langues et des cultures. Au début du XX^e siècle, les folkloristes Aarne et Thompson ont établi des listes de « conte types » (*tale types*) pour classer les contes de toutes les langues, époques et cultures sans considération de leurs contextes langagiers, énonciatifs, historiques et culturels significativement différents¹³. À y regarder de près, la tendance à *généraliser* et à *universaliser* les faits

9. Ute HEIDMANN, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », dans *Nouveaux regards sur le texte littéraire*, s. dir. Vincent JOUVE, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2013, p. 203.

10. Jean BERNABÉ, Patrick CHAMOISEAU & Raphaël CONFIAnt emploient ce terme dans *Éloge de la créolité* / In Praise of Creoleness, édition bilingue français/anglais. Texte traduit par Mohamed B. TALEB-KHYAR, Paris, Gallimard, 1993, p. 54.

11. Patrick CHAMOISEAU, *Chemin d'école*, Paris, Gallimard, 1994, dédicace, s. p.

12. Silvana BORUTTI & Ute HEIDMANN, *La Babele in cui viviamo. Traduzione e dialogo tra le letterature e le culture*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

13. Pour une analyse approfondie de ce problème épistémologique et méthodologique, voir Ute HEIDMANN, « Enjeux d'une comparaison *différentielle* et *discursive*. L'exemple de l'analyse des contes »,

littéraires et culturels touche encore aujourd'hui un grand nombre de domaines des études littéraires et plus généralement culturelles.

C'est la conception du littéraire même qui a tendance à être universalisée. Une nouvelle tentative d'universalisation émane des promoteurs d'une « *World Literature* » hégémonique, globalisée et monolingue de provenance nord-américaine. Elle se propage par la fabrication d'anthologies appelées *Readers in World Literature*, diffusées sur toute la planète par quelques grandes maisons d'édition. Les corpus de ces anthologies sont composés selon les règles du marketing et présentent des textes tronqués en traduction anglo-américaine, souvent sans appareil critique. C'est sous cette forme que les enseignants du monde entier sont censés enseigner la prétendue « Littérature mondiale » à leurs étudiants, quelles que soient leurs propres langues et cultures. Bien plus que d'une telle approche superficielle et productrice de stéréotypes, nous avons besoin d'études approfondies et différenciées DES littératures du monde au pluriel, analysées de façon non hiérarchique et non hégémonique à partir de leurs langues d'origine.

Comme les comparatistes le savent bien, il n'existe pas *une* mais de *multiples* façons d'appréhender le fonctionnement « du littéraire ». Ces conceptions varient selon les époques, les langues, les cultures, les paradigmes et sociolectes théoriques en vigueur, et elles divergent en fonction des intérêts et des expériences des communautés discursives et des institutions qui ont la charge de définir ce qui peut ou non être considéré comme littéraire. Dans l'optique d'un comparatisme différentiel et dialogique, il s'agit d'analyser et de comparer ces conceptions par rapport à leurs conditionnements langagiers, historiques et culturels et à leurs *façons* de se différencier dialogiquement les unes des autres, de les comparer sans présupposer une définition essentialiste ou prétendument universelle de LA littérature.

Il est en effet temps de rééquilibrer la balance, comme tu dis, et de mettre en lumière ce processus subtil et complexe de la différenciation dialogique et de son potentiel créateur, au lieu de le dissimuler en faveur de généralités et de stéréotypes préconstruits. Ou pour le dire encore avec Patrick Chamoiseau : « De l'Universalité souvent aplatissante, nous tendons vers un imaginaire où l'Unité humaine s'exprime dans la diversité. Et cette dynamique de l'Unité qui se fait en Divers s'appelle la Diversalité »¹⁴.

Jean-Michel Adam – Dans *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault définit sa démarche comme « une analyse comparative qui n'est pas destinée à réduire la diversité des discours et à dessiner l'unité qui doit les totaliser, mais qui est destinée à répartir leur diversité dans des figures différentes. La comparaison archéologique n'a pas un effet unificateur, mais multiplicateur »¹⁵. Cette définition d'une comparaison qui évite de réduire la diversité des discours et qui lui préfère un effet multiplicateur semble recouper épistémologiquement ta conception de la comparaison différentielle. Est-ce juste, malgré l'écart, bien sûr, entre la perspective philosophique de Foucault et ta propre perspective littéraire et comparatiste ?

dans *Cabier voor Literatuurwetenschap*, n° 2, « Les nouvelles voies du comparatisme », s. dir. Hubert ROLAND & Stéphanie VANASTEN, 2010, pp. 27-40.

14. Patrick CHAMOISEAU, *Écrire en pays dominé*. Paris, Gallimard, 1997, p. 328.

15. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1969, pp. 208-209.

U. H. – Oui, c’est exactement cela. Michel Foucault fait état, dans les sciences historiques, d’une « répugnance singulière à penser la différence, à décrire des écarts et des distorsions, à dissocier la forme rassurante de l’identique. [...] Comme si nous avions peur de penser l’*Autre* dans le temps de notre propre pensée »¹⁶. S’attachant à intégrer l’*Autre*, Foucault définit son « archéologie du savoir » d’une façon qui convient tout à fait pour définir la comparaison différentielle : « elle n’est point une “doxologie”, mais une analyse différentielle des modalités de discours »¹⁷. En tant que telle et au même titre, la comparaison différentielle n’est pas destinée « à réduire la diversité des discours et à dessiner l’unité qui doit les totaliser », elle est, tout au contraire, destinée « à répartir la diversité dans des figures différentes » ou plus précisément dans des *configurations différentes*.

Prenons l’exemple de l’écriture de soi. Dans mes recherches, j’ai pris soin d’inclure dans mon corpus des œuvres **qui recourent à des procédés que les taxinomies établies situent en dehors des frontières de l’autobiographie établies par la doxa**. C’est le cas de *Feux* de Marguerite Yourcenar. Cet ouvrage paru en 1936 enchevêtre ingénieusement des notes aphoristiques d’un journal intime avec des récits qui présentent des analyses poignantes des destins de certaines figures mythologiques en établissant des liens subtils avec l’énonciateur en « je » des notes du journal. Il en résulte une forme cryptée et hautement complexe de l’écriture de soi, qui dissocie certes « la forme rassurante de l’identique » de la généricité convenue de l’autobiographique, mais qui enrichit notre entendement de l’écriture de soi par son « effet multiplicateur »¹⁸.

Il en va de même pour la trilogie intitulée *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau qui fait éclater l’effet « unificateur » du genre du récit d’enfance autobiographique de tradition française. En introduisant dans la description du vécu réel de l’enfant des figures, des épisodes et des bribes de contes créoles, Chamoiseau crée une nouvelle *configuration générique* qui enchevêtre récit identitaire et conte créole en combinant des formes génériques de ses deux cultures, française et créole. Cette nouvelle configuration générique lui permet aussi de résoudre à sa façon le problème de la « poétique antillaise formulée par Glissant qui demandait aux écrivains créoles de fonder leur écriture sur la pratique du conte créole en contexte esclavagiste »¹⁹.

Les analyses comparatives et différentielles que j’ai par ailleurs menées sur l’écriture des contes dans des langues, cultures et époques différentes ont eu le même « effet multiplicateur ». Elles démontrent la nécessité heuristique de *distinguer* des pratiques et formes génériques « diverselles » des contes au lieu de les *fondre* dans la « forme rassurante de l’identique » DU *conte de fées* figé en genre prétendument universel par la critique d’inspiration folkloristique. Je reviendrai sur l’importance de cette distinction dans ma réponse à la question des genres.

16. *Ibid.*, p. 21.

17. *Ibid.*, p. 182.

18. Je consacre un chapitre à l’exploration de l’écriture de soi et de l’enfance dans mon livre en préparation.

19. Voir Ute HEIDMANN, « La créativité générique en contexte plurilingue et pluriculturel. Concepts et analyses (Perrault et Chamoiseau) », dans *Genre and Globalization. Reconfiguration et transformation des genres dans des contextes (post)coloniaux*, s. dir. Myriam LAY BRANDER, Hildesheim, Olms-Weidmann, à paraître. Un article rédigé en anglais pour un prochain numéro d’*Interférences littéraires* définit ces concepts et résume les résultats de cette étude.

J.-M. A. – Peux-tu aborder les raisons qui te font toujours travailler les textes dans leur langue d’origine et peux-tu expliquer comment cela t’a amenée à théoriser la question du traduire en dialoguant très activement avec Henri Meschonnic²⁰ puis en menant, avec Silvana Borutti, une réflexion épistémologique croisée sur *comparer* et *traduire*²¹ ?

U. H. – Quand on pratique plusieurs langues, on se rend bien compte que chacune nous offre des façons différentes de voir, de sentir, de penser et de dire le monde. Chaque langue nous emporte dans un monde différent et nous fait devenir quelqu’un d’autre. Je ressens cela toujours comme un grand bonheur et une grande liberté. Barbara Cassin décrit cette expérience en ces termes :

Le monde s’ouvre de manière complètement différente selon la langue, si l’on vous dit « passe une bonne journée », « jouis », « porte-toi bien », ou « la paix soit avec toi ». Voilà ce qui m’intéresse tant dans la différence entre les langues : comment chacune dessine à chaque fois quelque chose comme un monde ou une vision du monde, et comment ces mondes entrent en contact.²²

La position « différentialiste » de Barbara Cassin est d’autant plus remarquable qu’elle va à contre-courant de la prétention universaliste de nombre de philosophes, qui négligent la langue et la différence des langues et des façons de penser dans l’illusion que la pensée serait universelle et indépendante de tout conditionnement langagier, culturel et historique. Le « Dictionnaire des intraduisibles », que Barbara Cassin a constitué dans son monumental *Vocabulaire européen des philosophies* (paru au Seuil en 2004), fournit la preuve impressionnante de la « diversalité » des langues européennes et des façons différentes et différenciées de concevoir le monde. Ce sont précisément ces différences significatives des langues qui nous invitent à les comparer pour mieux les explorer et mieux les comprendre. Pour le dire encore avec Barbara Cassin : « Tous ces halos de sens autour des mots constituent les langues et leurs différences. Parler plusieurs langues revient donc à avoir plusieurs mondes à sa portée, qu’on peut mettre en comparaison les uns avec les autres »²³.

Dans cette optique, je tiens à examiner les textes et les œuvres à partir des langues dans lesquelles ils ont été créés, parce que le processus subtil de différenciation déploie sa force créatrice essentiellement sur le plan de la *mise en langue* des énoncés, et c’est sur ce plan qu’il s’observe de plus près. L’expérience plurilingue avec son « effet multiplicateur » des façons de voir le monde et de rencontrer l’*Autre* est pour moi une motivation forte pour retourner aux langues dans lesquelles les créations littéraires ont été produites et dans lesquelles elles ont émergé pour la première fois.

L’expérience plurilingue et la reconnaissance de sa force créatrice motivent aussi mon intérêt pour l’acte de traduire et plus particulièrement pour les « intraduisibles » comme lieux d’expression du différentiel. Dans *La Babele in cui viviamo*, je

20. Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999. Voir à ce sujet l’épilogue qui rend hommage à Henri Meschonnic dans Jean-Michel ADAM & Ute HEIDMANN, *Le Texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Au cœur des textes », 2009, pp. 141-144.

21. Voir Silvana BORUTTI & Ute HEIDMANN, *op. cit.*

22. Barbara CASSIN, *Plus d’une langue*, Montrouge, Bayard, « Les petites conférences », 2012, pp. 21-22.

23. *Ibid.*, p. 22.

propose d'appréhender l'activité même du traduire comme un travail de différenciation dialogique. Quand une création verbale est traduite dans une autre langue, elle produit forcément des effets de sens significativement différents par le fait même de se lier à un autre contexte énonciatif, langagier et socio-culturel. Au lieu de *taire* ces différences et d'insinuer que la traduction se substituerait sans écart significatif à l'œuvre dans sa langue d'origine, nous gagnons à les expliciter et à les examiner de plus près, parce que ces différences révèlent le travail de différenciation dialogique accompli dans le passage d'une langue et d'une culture à l'autre.

La comparaison différentielle d'un texte avec ses traductions ne dissimule pas, mais met en évidence le fait qu'il n'existe pas de synonymie entre les langues, comme l'a souligné Wilhelm von Humboldt : « On a déjà souvent remarqué, et la recherche le confirme autant que l'expérience que, si l'on fait abstraction des expressions qui désignent des objets purement corporels, aucun mot d'une langue n'équivaut parfaitement à un mot d'une autre langue »²⁴. Humboldt montre que, par leur diversité morphologique et syntaxique, les langues engendrent des différences fondamentales dans les manières de penser et de percevoir le monde. À mon sens, c'est cette impossible synonymie des langues, signe de leur *diversalité*, qui oblige les traducteurs à inventer d'*autres* façons de dire et un mode cohérent de dire *autrement*, en vue d'élaborer ce qu'Henri Meschonnic appelle une « poétique du traduire »²⁵.

Dans l'optique comparative différentielle, il s'agit d'analyser l'œuvre à traduire dans son contexte énonciatif et socio-culturel spécifique et de considérer ses traductions dans d'autres langues et cultures comme autant de ré-énonciations dans des contextes différents, produisant des effets de sens significativement différents. Il s'agit donc de comparer les *façons* différentes de l'œuvre et de ses traductions de se lier à leurs contextes respectifs et de faire sens. C'est sur ce plan que nous pouvons saisir le processus complexe de différenciation dialogique, qui s'opère entre l'original et ses ré-énonciations dans des langues, époques et cultures différentes. C'est à partir d'une telle *double* analyse que la comparaison différentielle parvient à mettre en évidence leur dialogue. Ce dialogue se produit dans l'acte de traduire comme une *réaction* à l'impossible synonymie, comme l'élaboration et la proposition d'un sens « différentiel » et bien plus comme une *réponse* au texte à traduire que comme son *imitation* ou sa *reproduction*.

Pour analyser et interpréter ce dialogue, je propose d'en rendre compte par un constant aller-retour entre l'œuvre à traduire et ses traductions, aller-retour que les éditions bilingues rendent possibles. Les éditions bilingues, qui doivent activement être promues dans le cadre d'une politique du maintien et de la protection du plurilinguisme et de la diversité culturelle, sont l'outil privilégié d'une telle analyse, parce qu'elles ne font pas disparaître le texte original comme le font les éditions monolingues. Elles nous invitent ainsi à retracer le dialogue interlinguistique

24. « Man hat schon öfter bemerkt, und die Untersuchung sowohl als die Erfahrung bestätigen es, dass, so wie man von den Ausdrücken absieht, die bloss körperliche Gegenstände bezeichnen, kein Wort einer Sprache vollkommen einem in einer andern Sprache gleich ist » (Wilhelm von Humboldt, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, présentés, traduits et commentés par Denis THOUARD, Paris, Seuil, « Points Essais », 2000, p. 32).

25. Voir Henri MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, *op.cit.* Force est de constater, que nombre de traducteurs (d'ailleurs fortement critiqués par Meschonnic) ne s'adonnent pas à une telle quête de cohérence qui exige en amont un travail très approfondi sur la poétique du texte à traduire. Il peut en résulter un ratage du dialogue et l'écrasement du potentiel créateur du différentiel dialogique. Il incombe aussi au comparatisme différentiel d'en analyser les raisons.

et interculturel qui sous-tend la traduction. Il importe de maintenir les deux en coprésence et d'accorder la même attention au texte à traduire et au texte traduit pour réellement les comparer, c'est-à-dire les *mettre en dialogue*. Dans cette optique, je conseille à mes doctorants, qui travaillent sur ces problèmes, d'établir eux-mêmes des versions bilingues de certains textes de leur corpus, si celles-ci n'existent pas. L'analyse comparative différentielle consiste alors à analyser la relation intertextuelle et interculturelle telle qu'elle se déploie de phrase en phrase entre le texte dans sa langue d'origine et le texte traduit²⁶.

C'est en cela que la comparaison différentielle et dialogique se distingue de l'attitude plus commune qui cherche à minimiser ou à dissimuler les différences entre l'œuvre originale et ses traductions pour laisser croire que tout peut se dire dans la langue de la traduction et qu'elle peut sans problème se substituer à l'œuvre traduite. C'est pourtant ce que prétendent certains « world-mondialistes » anglo-américains, qui parlent de l'anglais comme d'un parfait *transit language* permettant de tout dire et de tout traduire²⁷. Cette attitude relève d'une forme d'universalisme hégémonique, qui se dispense de « penser l'Autre » là où il se manifeste de la façon la plus complexe : dans sa propre langue et en dehors de « la forme rassurante de l'identique », comme le dit Foucault. L'idée d'une parfaite langue de *transit* témoigne d'une profonde méconnaissance (à moins qu'il ne s'agisse de naïveté feinte ?) non seulement de la nature des langues en général et de leur conditionnement historique et culturel, mais aussi de la position hégémonique de l'anglais dans le monde, qui fait d'elle tout autre chose qu'une langue neutre de *transit*. Pour le dire avec Barbara Cassin : « Il existe toujours un rapport entre ceux qui dominent et la langue la plus communément parlée. La langue commune a été celle des Grecs qui dominaient, celle de l'Empire romain qui dominait, à présent c'est d'une certaine manière celle de l'Empire anglo-américain »²⁸.

D. M. – On vient de le noter, tu accordes une attention soutenue aux différences des langues. Tu soulignes en particulier la nécessité qu'il y a à prendre en considération dans les analyses de textes littéraires la non-concordance des systèmes linguistiques et culturels, notamment des systèmes de genres de discours propres à chaque environnement. Tu soulignes par exemple que « les concepts d'analyse divergent [...] considérablement d'une langue et d'une culture à une autre. La notion de genre, par exemple, de même que celle de mythe, n'est pas appréhendée de la même façon dans toutes les langues et cultures, ni même dans toutes les communautés discursives d'une même époque et culture »²⁹. Polyglotte, il t'arrive de publier dans d'autres langues que le français, qui est ta langue de travail principale. Tu es donc régulièrement confrontée aux problèmes que pose la traduction, notamment celle de concepts, qu'il s'agisse de ceux que tu étudies ou de ceux que

26. Dans Jean-Michel ADAM & Ute HEIDMANN, *Le Texte littéraire*, *op. cit.*, nous proposons de telles analyses de textes de Kafka, des Grimm et d'Andersen.

27. Ce sont les propos tenus par David Damrosch lors de sa conférence au XX^e congrès mondial de l'Association internationale de Littérature comparée (AILC) à Vienne en juillet 2016.

28. Barbara CASSIN, *Plus d'une langue*, *op. cit.*, p. 50.

29. Ute HEIDMANN, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », *art. cit.*, p. 209. Voir également « "C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R". Pour une approche comparative et différentielle du traduire », dans *The Frontiers of the Other. Ethics and Politics of Translation*, s. dir. Gaetano CHIURAZZI, Wien-Zürich-Berlin-Münster, Lit. Verlag, « Philosophie – Sprache – Literatur », 2013, pp. 61-73.

tu emploies et forges dans ton propre métadiscours. Comment intègres-tu cette dimension à ta pratique de l'écriture académique ? Dans quelle mesure et en fonction de quels paramètres ces changements de langue d'écriture te contraignent-ils à « adapter » ton discours tout en préservant les positions épistémologiques qui sont les tiennes ? En d'autres termes, comment fais-tu pour tenir le « même » discours dans une autre langue ?

U. H. – Cette question soulève des problèmes épistémologiques très intéressants. À mon avis, il n'est pas possible de tenir exactement le « même discours » dans une autre langue. Cela tient à la différence des langues et à leur non-synonymie dont nous venons de parler. Les types de discours et les formes et pratiques génériques diffèrent également d'une langue à l'autre. Le discours académique n'adopte pas le même ton ni les mêmes présupposés et paradigmes théoriques d'une langue et d'une culture scientifique à l'autre.

Il importe de chercher à connaître ces différences et différenciations pour éviter les malentendus aussi bien que les effets de « l'Universalité souvent aplatisante » dont parle Chamoiseau. Il ne suffit donc pas de remplacer les mots français par des mots allemands, italiens ou anglais dans une vaine auto-traduction mot-à-mot. Lorsque je suis invitée à faire une conférence ou à écrire un article dans une autre langue, je me plonge pendant une période prolongée dans la lecture d'études rédigées et dans l'écoute de conférences enregistrées dans les langues et cultures scientifiques « cibles » afin de saisir leurs façons particulières de concevoir et de formuler les problèmes qui font l'objet de ma conférence ou de mon enseignement. À partir de cette sorte d'immersion, je m'attache à rédiger mes conférences et articles d'emblée dans l'autre langue, au lieu de les rédiger en français ou en allemand et de les traduire par la suite³⁰. Il ne s'agit donc pas vraiment d'« adapter mon discours tout en préservant les positions épistémologiques qui sont les miennes », comme tu le dis, mais de les *repenser* dans et à partir de l'autre langue et d'une autre culture scientifique.

Dialoguer avec nos interlocuteurs internationaux dans *leurs* langues et au sein de *leurs* cultures scientifiques est un exercice difficile mais très intéressant sur le plan heuristique. J'ai été invitée, à plusieurs reprises, à enseigner en italien aux étudiants avancés et aux doctorants de l'*Istituto degli Studi superiori* (IUSS) et au département de philosophie théorique de l'Université de Pavia en Italie. On m'avait demandé d'aborder les enjeux méthodologiques et épistémologiques de la comparaison différentielle telle que je l'ai élaborée dans mes travaux principalement écrits en français, en les mettant à l'épreuve de corpus incluant des œuvres importantes de la littérature italienne³¹. Il s'agissait donc en effet, comme tu le dis, de *transposer* mon propre

30. Bien entendu, je dois faire vérifier mon texte directement rédigé en italien ou en anglais par un locuteur natif, mais c'est un autre exercice instructif que de discuter avec le locuteur natif de ce qui peut ou ne peut pas se dire dans sa langue.

31. J'ai donné au IUSS un cours sur la comparaison différentielle des écritures et réécritures des mythes gréco-latins dans les littératures européennes dont l'italienne, et deux ans plus tard un autre sur le dialogue intertextuel et interculturel des contes, fables et nouvelles, principalement dans les littératures françaises et italiennes. Un troisième cours donné avec Silvana Borutti dans le cadre de son cours magistral portait sur les problèmes théoriques et épistémologiques du traduire. Nous avons travaillé sur un corpus de textes de Franz Kafka, Rose Ausländer, Paul Celan, Sylviane Dupuis et Sylvia Plath en les comparant avec leurs traductions italiennes déjà existantes et avec celles que nos étudiants en proposaient, tout en mettant ce travail d'analyse concret en relation avec les textes théoriques sur le traduire dont ceux de Walter Benjamin et d'Henri Meschonnic.

« métadiscours » en italien. Pour préparer ces cours, j'ai commencé par étudier les ouvrages définissant et mettant en œuvre les approches philologiques, sémiotiques, poétiques et philosophiques que mes étudiants italiens apprenaient et pratiquaient dans leur formation. Les écrits de Cesare Segre (qui avait enseigné à l'*Istituto degli Studi superiori* avant moi) et ceux de Silvana Borutti, auteure d'ouvrages importants sur l'épistémologie des sciences humaines, m'ont été d'une grande utilité pour formuler et expliquer mes propres positions en italien. Le fait de les mettre en dialogue avec les leurs m'a fait comprendre que nous posons les questions et problèmes de façon différente, parce que nos langues induisent des façons de voir et de dire différentes, mais aussi parce que l'histoire et l'impact des institutions (universités, académies, écoles, médias, etc.) diffèrent d'un pays et d'une culture à l'autre.

Cette comparaison des approches pratiquées dans la culture scientifique italienne avec les paradigmes et présupposés qui sous-tendent ma propre conception s'est avérée très féconde autant sur le plan heuristique que didactique. Elle m'a permis d'avancer dans ma réflexion théorique et méthodologique, d'en mieux comprendre le conditionnement langagier et culturel, d'affiner et d'ajuster mes concepts en les explicitant et en y intégrant dialogiquement les réflexions de mes collègues italiens tout en motivant les étudiants à faire de même³². Le dialogue avec Silvana Borutti, dont est issu notre ouvrage *La Babele in cui viviamo*, continue d'être très important pour moi, tant sur le plan théorique et épistémologique que du point de vue interlinguistique et interculturel. La pratique de l'italien dans l'échange avec elle a été pour moi une source de joie et de découvertes. Quand, lors de notre enseignement conjoint, au moment de formuler un concept nouveau je me tournais vers elle en lui demandant *Silvana, si può dire così in italiano ?*, elle répondait de façon infiniment encourageante et intéressée : *perché no ?* Dans d'autres cultures scientifiques, il est plus rare de rencontrer une telle ouverture à l'égard des néologismes conceptuels proposés par un allophone qui s'essaie en tâtonnant dans une autre façon de penser les problèmes. L'ouverture à l'égard de l'*Autre*, sur laquelle Silvana Borutti fonde son épistémologie des sciences humaines, est chez elle bien plus qu'un paradigme théorique, elle s'ancre dans une attitude humaine de véritable accueil et écoute de l'autre.

Dans ma tentative de repenser mes concepts et paradigmes théoriques en italien, j'ai aussi pu me convaincre de la pertinence des propos de Wilhelm Humboldt et de Barbara Cassin cités plus haut. L'apprentissage de chaque nouvelle langue permet de voir et de penser le monde autrement et constitue, de ce fait, un grand enrichissement pour l'avancement théorique des sciences humaines. Ainsi, la différence des structures grammaticales induit à penser les problèmes autrement. Par exemple, le fait que l'italien emploie plus volontiers l'infinitif sous forme de substantif que le français m'a aidée à insister davantage sur le caractère dynamique et fonctionnel de la comparaison différentielle. De pouvoir dire *il paragonare* ou *il comparare* (« le comparer ») au lieu de dire « la comparaison », de même que *il tradurre* encourage une telle dynamisation des concepts. C'est aussi dans le contexte italophone que j'ai commencé à développer l'idée qu'un auteur « inscrit » ses énoncés dans des « confi-

32. Le fait de travailler sur tous les textes de mes corpus à partir du latin et de l'italien s'est également avéré très fécond sur le plan épistémologique. J'ai découvert des dimensions jusque-là inaperçues dans des textes grecs et latins et même dans des textes anglais, français et allemands de mes corpus, par le biais de traductions différentes et de commentaires fournis dans les éditions bilingues *testo a fronte*, éditions critiques de grande qualité philologique accessibles dans des collections de poche.

gurations » de genres existants en les « reconfigurant ». Le fait de traduire ainsi en action les catégories génériques figées dans des taxinomies canonisées m'a permis d'appréhender le problème des genres de façon plus appropriée et efficace pour l'optique comparatiste et discursive. Je reviendrai sur ce point dans ma réponse à la question concernant les concepts de *généricité* et de *reconfiguration générique*.

Le fait de dialoguer et d'écrire en allemand me fait également avancer sur le plan conceptuel. L'allemand est ma langue maternelle, mais n'est pas ma première langue de publication parce que j'ai fait l'essentiel de mes études à l'université de Genève et parce que, occupant une chaire dans une université francophone, je suis tenue d'enseigner principalement en français. Je ressens, bien entendu, de l'aisance et un certain confort à m'exprimer dans ma langue maternelle et je le ferai davantage dans l'avenir, étant invitée à donner des enseignements postgrades sur la comparaison différentielle et à mener des recherches en Allemagne. Toutefois, le fait d'avoir l'allemand comme langue maternelle ne me dispense pas de la nécessité de me familiariser avec les pratiques discursives et les paradigmes théoriques actuellement en discussion dans la culture scientifique de langue allemande, de la même façon que je dois le faire pour l'italien ou pour l'anglais. Dans ce contexte, le recours aux travaux du comparatiste plurilingue Peter Zima, de l'éminent linguiste-comparatiste Harald Weinrich et du romaniste et spécialiste de la communication interculturelle Hans-Jürgen Lüsebrink, avec lesquels j'ai la chance de dialoguer, me sont d'une grande aide. Ayant fait leurs études ou enseigné dans des contextes franco-allemands et étant parfaitement bilingues, Zima, Weinrich et Lüsebrink prennent en compte les acquis des deux langages et cultures scientifiques et me facilitent grandement la tâche. À cela s'ajoute le fait que l'incitation à la réflexion théorique et épistémologique, que je juge essentielle pour le travail du comparatiste, est profondément ancrée dans la tradition scientifique allemande. Ma familiarité avec le paradigme kantien, d'importance cruciale pour l'épistémologie des sciences humaines, remonte à mes années de gymnase passées en Allemagne. Ce paradigme constitue d'ailleurs également une base importante dans mon dialogue avec Silvana Borutti.

Pour conclure sur cette question stimulante au sujet de la traduction d'un « métadiscours » en d'autres langues et cultures scientifiques, je dirai que la difficulté de tenir « le même discours » dans des langues et cultures scientifiques différentes nous fait avancer sur le plan heuristique, parce qu'elle sollicite la différenciation et le dialogue aussi sur le plan méta-discursif et théorique et nous permet ainsi de mieux comprendre l'action créatrice du différentiel dialogique sur le plan poétique et artistique.

J.-M. A. – Tu définis ta pratique du comparatisme différentiel comme un travail de « comparaison discursive » et tu fais souvent référence aux propositions théoriques de Dominique Maingueneau (qui a été lui-même interrogé par le passé dans *Interférences littéraires*³³). Peux-tu expliciter les spécificités de la comparaison différentielle et discursive que tu préconises ?

33. « Un réseau de concepts. Entretien avec Dominique Maingueneau au sujet de l'analyse du discours littéraire », propos recueillis par Reindert DHONDT & David MARTENS, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 8, mai 2012, pp. 203-221. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/162>

U. H. – Ma façon de concevoir et de faire fonctionner la comparaison différentielle se fonde en effet sur une conception discursive des langues et des littératures qui s'inscrit dans le prolongement des réflexions menées par Humboldt, Meschonnic, Bakhtine, Todorov, Weinrich, Segre, Zima, Miner et Maingueneau, entre autres. Comme le dit Maingueneau, le discours n'est pas un domaine disciplinaire défini et limité, mais « une manière d'appréhender le langage »³⁴. Je partage cette manière particulière d'appréhender le langage comme discours, parce qu'elle me paraît appropriée pour explorer le processus de différenciation dialogique dont je fais l'hypothèse. Ainsi, la conception discursive présuppose une *interactivité* constitutive de toute énonciation qui me semble très proche du dialogisme constitutif des langues, littératures et cultures que je cherche à explorer par la comparaison différentielle : « Toute énonciation, même produite sans la présence d'un destinataire, est en fait prise dans une *interactivité* constitutive, elle est un échange, explicite ou implicite, avec d'autres locuteurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse le locuteur et par rapport à laquelle il construit son propre discours »³⁵.

Si j'adhère personnellement à une conception discursive du langage, cela ne veut pas dire que cette manière particulière d'appréhender les langues et littératures soit le seul paradigme théorique possible pour explorer le différentiel dialogique des langues, littératures et cultures. J'y adhère, parce qu'elle me fournit des critères d'analyse et de comparaison *efficaces* sur le plan heuristique pour l'étude des pratiques littéraires et culturelles que je m'attache à explorer. C'est un argument important, parce que la *pertinence* d'une méthode d'analyse se mesure à son efficacité sur le plan heuristique. Le terme grec *methodos* signifiant « recherche d'une voie, d'un chemin ou d'un passage »³⁶, il s'agit donc de trouver une voie, un chemin, un passage qui nous mène au plus près de ce que nous cherchons à élucider et à comprendre : c'est cela que j'entends par efficacité heuristique. Les questions que je pose au type de discours que je considère comme « littéraire » se rapportent à son fonctionnement en tant que discours et à ses façons complexes et différenciées de *faire sens* et de *créer du sens*. Dans l'entretien très intéressant mené par David Martens et Reindert Dhondt pour *Interférences Littéraires*, Dominique Maingueneau rappelle cette fonction fondamentale du discours littéraire, qui consiste selon lui plus spécifiquement à « donner sens aux hommes et à leurs actes »³⁷.

Le concept de *discours* se définit par un ensemble de relations dynamiques et dialogiques qu'il noue avec son contexte énonciatif et socio-historique, avec ses interlocuteurs virtuels ou réels et d'autres instances. C'est ce qui le rend particulièrement apte à l'exploration du différentiel dialogique des langues, littératures et cultures à laquelle je destine le comparatisme. Ainsi, l'énoncé littéraire construit ses effets de sens, comme tout discours, en se référant de façon significative aux données du contexte discursif dans lequel il est énoncé et réalisé : « Il n'y a de discours que contextualisé : on ne peut véritablement assigner un sens à un énoncé hors

34. Dominique MAINGUENEAU, « Discours », dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, s. dir. Patrick CHARAUDEAU & Dominique MAINGUENEAU, Paris, Seuil, 2000, p. 190.

35. *Ibid.*, pp. 188-189.

36. Je cite cette définition étymologique telle qu'elle est mise en exergue par Sylviane Dupuis dans *Poème de la méthode* (Chavannes-près-Renens, Empreintes, 2011, s.p.).

37. « Un réseau de concepts », *art. cit.*, p. 208. Je reviendrai à la question de la création du sens et de quel sens dans ma réponse à la dernière question de cet entretien.

contexte. En outre le discours contribue à définir son contexte et peut le modifier en cours d'énonciation »³⁸. Pour explorer cette relation dynamique et créatrice de sens entre texte et contexte, qui se déploie et qui se modifie dans le temps, je propose de reconstruire cette relation d'abord pour le moment de la première émergence d'un texte pour la comparer ensuite à ses ré-énonciations, réécritures et reconfigurations auctoriales ou éditoriales ultérieures³⁹.

En effet, lorsqu'une œuvre est réécrite, rééditée, traduite ou autrement ré-énoncée ou reconfigurée par la suite, soit par son auteur soit par d'autres créateurs ou instances, elle construit des effets de sens en relation avec le nouveau contexte discursif dans lequel elle est ainsi nouvellement et *autrement* énoncée. Cela vaut autant pour le processus de production que de réception. Le récepteur construit les effets de sens qu'il attribue à une œuvre en se référant au contexte discursif et socio-culturel qui est le sien. Il s'agit alors de comparer ces œuvres par rapport à leurs façons de créer des effets de sens en relation avec leurs contextes respectifs.

Cette démarche diffère fondamentalement des approches qui comparent les créations verbales par rapport à des significations supposées *inhérentes* aux œuvres et indépendantes des contextes énonciatifs. Dans l'optique d'un comparatisme différentiel discursif, il convient ainsi de porter une attention particulière aux différents états successifs des œuvres à analyser, à leur *genèse*, aussi bien qu'à leur « trajectoire éditoriale », pour reprendre une notion utilisée par Roger Chartier. Ce procédé permet justement de prendre en compte le fait que tout discours et aussi le discours littéraire se déploie et se modifie dans le temps. Roger Chartier nous rappelle également que de telles modifications interviennent aussi dans le processus de lecture : « l'écart est parfois considérable (à la fois chronologique, social, culturel, etc.) entre le contexte de production du texte et ses horizons de réception ; parce que toujours une distance sépare ce que propose le texte et ce qu'en fait son lecteur »⁴⁰. Le comparatisme différentiel dialogique doit prendre en compte ces différences entre les contextes de production et de réception.

Cette prise en compte différentielle des textes et œuvres par rapport à leur *genèse* d'une part et à leurs *trajectoires éditoriales* de l'autre a montré son efficacité pour l'analyse comparative des recueils dont nous tenons la plupart de nos contes canoniques : *Les Métamorphoses* (*L'Âne d'or*) d'Apulée, *Le piacevoli notti* du vénitien Giovan Francesco Straparola, *Lo cunto de li cunti* du napolitain Giambattista Basile, les deux recueils de contes en vers et en prose de Charles Perrault, les *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* et les recueils de contes « racontés aux enfants » de Hans-Christian Andersen. Si les folkloristes nous ont fait croire que les récits contenus dans ces recueils provenaient tous d'une prétendue tradition orale populaire, la comparaison différentielle et dialogique de ces ouvrages à partir de leurs manuscrits, de leurs premières éditions et de leurs « trajectoires éditoriales » respectives montre clairement que ces contes se *configurent* et se *reconfigurent* dans un intense dia-

38. Dominique MAINGUENEAU, « Discours », *art. cit.*, p. 189.

39. Si je m'intéresse à ce moment de la première énonciation d'un texte, cela ne signifie pas que je lui accorde un statut privilégié ou qualitativement supérieur par rapport aux (r)énonciations suivantes. Je considère ce moment comme un point de repère qui permet de mieux saisir le processus de construction et de modification de sens au gré du temps et des éditions.

40. Roger CHARTIER, « Introduction. Librairie de colportage et lecteurs "populaires" », dans *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI^e-XIX^e siècles*. Actes du colloque des 21 au 24 avril 1991, Wolfenbüttel, s. dir. Roger CHARTIER & Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, pp. 12-13.

logue différentiel intertextuel, intergénérique et interculturel qu'ils mènent les uns avec les autres⁴¹. C'est dans ce dialogue de très haute complexité littéraire que leurs auteurs inventent de nouvelles histoires et de nouveaux contes à la fois semblables et significativement différents. Toutes les analyses comparatives que j'ai menées sur ces corpus infirment clairement le dogme de la folkloristique et s'avèrent relever d'un tout autre paradigme, non pas national et local, mais international, intertextuel et interculturel.

Les notions de *scène d'énonciation* et de *scénographie* proposées par Dominique Maingueneau, que je me suis attachée à rendre opératoires pour l'optique comparatiste et pour l'analyse des contes en élaborant le concept de *scénographie en trompe-l'œil*, ont également démontré leur efficacité heuristique. Ce concept m'a permis d'éclairer la raison de la méprise sur laquelle se fonde le dogme de la prétendue origine populaire et orale des contes de Perrault⁴² et des Grimm⁴³. Les lecteurs, qui ignorent le fonctionnement complexe d'une telle scène d'énonciation, prennent en effet pour réalité ce qui relève d'une scène narrative construite par le texte. Cette méprise a été lourde de conséquences pour l'histoire, la compréhension et l'interprétation du genre *conte* : on a pris pour une forme simple un genre de très grande complexité et diversité, pour national un genre international et interculturel par excellence, pour populaires et issus de « tradition orale » des récits composés à partir des grands textes des cultures littéraires.

Le concept de *scénographie* a montré sa pertinence également pour l'étude comparative des ouvrages de Marguerite Yourcenar, Natalia Ginzburg, Georges Perec, Christa Wolf et Patrick Chamoiseau qui relèvent de l'écriture de soi et, pour Yourcenar et Chamoiseau, simultanément de la reconfiguration de mythes ou de contes. Parler sans ou avec un « masque » mythologique, lier le vécu enfantin aux situations de survie des contes créoles par le biais du jeu, échouer dans la tentative de parler à travers l'enfant d'antan, ne pas parvenir à parler, ce sont autant de scénographies et de « façons différentielles » de l'écriture de soi expérimentées par ces auteurs.

Une autre relation dialogique que l'appréhension discursive des langues et des littératures permet de saisir et d'analyser concerne le rapport dialogique entre le discours littéraire et d'autres types de discours. Je pense que l'analyse comparative de différents types de discours fait partie du cahier des charges du comparatisme différentiel et dialogique. Toutes les analyses comparatives que j'ai menées jusqu'à présent sur les pratiques et corpus mentionnés montrent clairement que le différentiel dialogique créateur de sens ne se déploie pas seulement à l'intérieur du discours littéraire, mais aussi dans les façons très complexes dont s'enchevêtrent discours littéraire, philosophique, esthétique, religieux, politique, pédagogique, anthropologique et tout autre type de discours. Ou pour le dire avec les mots de Tzvetan Todorov :

41. Voir Ute HEIDMANN, *Intertextualité et dialogicité des contes*, la première partie de notre ouvrage bipartite explicite ces enjeux méthodologiques plus particulièrement dans le chapitre « Genres et textes en dialogue : une approche comparative », dans Ute HEIDMANN & Jean-Michel ADAM, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier ...*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2010, pp. 33-80.

42. *Ibidem* et Ute HEIDMANN, « L'efficacité heuristique du concept de *scénographie* pour l'étude comparative des contes », dans *Analyse du discours et dispositifs d'énonciation. Autour des travaux de Dominique Maingueneau*, s. dir. de Johannes ANGERMÜLLER & Gilles PHILIPPE, Lambert Lucas, Limoges, 2015, pp. 147-156.

43. *Id.*, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », dans *Féeries*, n° 9, « Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm », s. dir. Ute HEIDMANN, 2012, pp. 9-28.

« [...] chaque type de discours qualifié habituellement de littéraire a des “parents” non littéraires qui lui sont plus proches que tout autre type de discours littéraire »⁴⁴.

D. M. – Dans un article, tu exposes de façon synthétique plusieurs plans d’analyse possibles et la nature de leurs relations : les modalités de l’énonciation, celles de l’inscription générique, le dialogisme intertextuel et discursif et les modalités de la textualisation⁴⁵. Tu insistes régulièrement sur l’explicitation des pré-supposés épistémologiques, nécessaire selon toi pour pouvoir nouer un dialogue⁴⁶. Pourrais-tu préciser en fonction de quels éléments les plans de comparaison se construisent ? Quels sont leurs critères de pertinence ? Sur quelles bases repose leur efficacité heuristique ?

U. H. – En effet, j’estime qu’il est très important, dans toutes les sciences, mais en particulier dans les sciences humaines, d’expliciter nos pré-supposés, nos objectifs heuristiques et les expériences qui président à nos façons d’appréhender nos objets d’étude. Je pense, comme Zima, que c’est ainsi que nous pouvons dépasser l’énonciation idéologique monologique pour devenir des sujets d’énonciation théorique dialogiques : « à la différence du Sujet d’énonciation idéologique, le Sujet théorique réfléchit sur sa genèse dans une situation socio-linguistique particulière et sur les mécanismes sémantiques, syntaxiques et narratifs de son discours afin de pouvoir éviter le dualisme sémantique (la dichotomie). Il révèle sa propre contingence et sa particularité et s’ouvre ainsi au dialogue avec d’autres discours théoriques »⁴⁷. L’explicitation de mon ancrage théorique dans une conception discursive des langues et des littératures s’inscrit dans cet objectif. Le genre de l’entretien que vous avez instauré dans la revue *Interférences*, en complément aux études monographiques, offre un cadre idéal pour un tel dialogue. La réflexion théorique se déploie à mon sens le plus efficacement dans le dialogue entre sujets théoriques et optiques disciplinaires différents.

Les critères et plans d’analyse et de comparaison que je propose relèvent du fonctionnement discursif des langues et des littératures dont je viens d’évoquer les pré-supposés et quelques concepts qui ont prouvé leur efficacité heuristique pour les recherches déjà menées. Comme je l’ai dit plus haut en référence à Foucault, le comparatisme différentiel « n’est pas une doxologie, mais une analyse différentielle des modalités de discours »⁴⁸. Les plans d’analyse et de comparaison que tu mentionnes dans ta question relèvent de ces *modalités de discours*. L’énonciation, l’inscription générique, le dialogisme intertextuel et interdiscursif et les modalités de la mise en texte contribuent à la construction de sens de *tout* discours, pas seulement du discours littéraire, qui en fait toutefois un usage particulièrement complexe.

44. Tzvetan TODOROV, *Les Genres du discours*, Seuil, Paris, « Poétique », 1978, p. 25.

45. ID., « Différencier au lieu d’universaliser. Comparer les *façons* de (r)écrire des mythes », dans *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelle*, n° 17, « Le Mythe : mode d’emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », s. dir. Franca BRUERA & Giulia BOGGIO MARZET, novembre 2015, pp. 15-34. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/523>. Voir également à ce sujet « Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L’exemple des (ré)écriture du mythe de Médée », dans *Comparer les comparatismes*, s. dir. Maya BURGER & Claude CALAME, Paris-Milano, Edit-Arché, 2006, pp. 141-157.

46. Voir notamment « La comparaison différentielle comme approche littéraire », *art. cit.*, pp. 208-209.

47. Peter V. ZIMA, « Le concept de théorie en sciences humaines », *art. cit.*, p. 29-30.

48. Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 182.

Ces modalités discursives fondamentales constituent des plans d'analyse appropriés pour la comparaison différentielle et sa dimension interculturelle, parce qu'elles possèdent la *même pertinence* pour tous les discours et pour tous les types de discours, indépendamment des époques, langues et cultures dont ils émanent. Chaque auteur, ancien ou moderne, grec, italien ou créole, construit du sens par un usage spécifique des modalités énonciatives, génériques, textuelles, intertextuelles et interdiscursives et d'autres encore. Chacun est amené à choisir un dispositif énonciatif en fonction de ce qu'il veut dire ou de ce qui cherche à se dire dans ses mots, à l'inscrire dans une configuration de genres existants, à se référer (plus ou moins consciemment) à certains intertextes et à l'interdiscours de sa culture ou d'autres cultures qui lui sont familières. Chaque auteur le fait toutefois de façon significative-ment différente : ce sont ces *façons différenciées* de mettre en œuvre les modalités discursives fondamentales qu'il s'agit d'analyser comparativement⁴⁹. Les analyses déjà menées montrent que c'est en effet à ce niveau que se créent les effets de sens et que se déploie le processus de différenciation dialogique que je cherche à explorer.

Les modalités discursives érigées en plans d'analyse collaborent étroitement dans le processus global de création de sens : il importe de prendre en compte ce mouvement de collaboration et de cohésion. J'ai proposé de le représenter par des doubles flèches qui relient les quatre modalités discursives retenues dans la figure d'un losange ouvert dont elles constituent les pôles⁵⁰. La collaboration de toutes les modalités discursives au processus de construction de sens fait d'elles ce que je propose de désigner comme des dynamiques discursives qui orientent le discours dans le sens défini par Maingueneau : « Il est "orienté" non seulement parce qu'il est conçu en fonction d'une visée du locuteur, mais aussi parce qu'il se développe *dans le temps*. Le discours se construit en effet en fonction d'une fin. Il est censé aller quelque part »⁵¹. J'aimerais ajouter ici que, dans le discours littéraire, cette fin n'est pas forcément consciente au départ chez l'auteur : elle s'autogénère en quelque sorte. La création littéraire génère son « sujet de l'écriture » et ses enjeux propres souvent *en se faisant*⁵².

Ma représentation graphique de ces dynamiques discursives doit aussi traduire l'idée qu'il s'agit d'une configuration ouverte : il est possible d'y intégrer d'autres dynamiques discursives que celles qui sont indiquées au niveau des pôles ouverts du losange. En réponse à ta question, je donnerai ici un bref aperçu des actions et interactions de ces dynamiques en donnant quelques exemples puisés dans mes analyses d'autres pratiques littéraires que celle qui consiste à reconfigurer les mythes gréco-latins, que j'ai traitée dans mon étude parue dans *Interférences* 17. Je mettrai encore en évidence une cinquième dynamique discursive comme plan d'analyse que je vais intégrer dans ma représentation graphique en la modifiant.

49. Le choix de critères qui possèdent la même pertinence permettent d'instaurer nos objets d'étude dans un rapport non hiérarchique et par rapport à un même objectif heuristique : le principe d'égale pertinence des critères d'analyse est un enjeu épistémologique et méthodologique important pour le comparatisme différentiel et dialogique. J'y reviendrai par la suite.

50. Cette représentation graphique se trouve à la page 17 de l'article cité d'*Interférences littéraires* n° 17.

51. Dominique MAINGUENEAU, « Discours », *art. cit.*, p. 187.

52. À ce sujet, lire les deux essais de Sylviane DUPUIS, « Surgissement/détournement de mythes dans la pratique poétique » et « Sources et genèse des *Enfers ventriloques* », *Mythes (re)configurés. Création, Dialogues, Analyses*, s. dir. Ute HEIDMANN, Maria VAMVOURI RUFFY & Nadège COUTAZ, Lausanne, Université de Lausanne, « Centre de recherche en langues et littératures européennes comparées », 2013, pp. 1-38.

Les « modalités de l'énonciation » englobent les dispositifs énonciatifs particuliers mis en place dans toutes les pratiques littéraires et les effets de « mise en scène » de la parole et de « scénographie » dont Maingueneau a montré la complexité et l'importance pour le discours littéraire et dont j'ai déjà parlé dans ma réponse à la précédente question. Dans les études littéraires, l'on n'a pas encore suffisamment pris en compte ces facteurs qui ne sont « réductible[s] ni au texte ni à une situation de communication qu'on pourrait décrire de l'extérieur » et qui se situent dans l'entre-deux évoqué par Maingueneau : « entre le texte et le contexte il y a l'énonciation, « entre » l'espace de production et l'espace textuel il y a la scène d'énonciation, un « entre » qui déjoue toute extériorité immédiate »⁵³. Avant d'analyser *ce que* dit l'énoncé, il convient d'examiner la *façon* dont le sujet énonciateur ou ré-énonciateur le présente. L'analyse comparative et différentielle des scénographies m'a permis de découvrir des stratégies discursives et des effets de sens qui sont restés inaperçus dans les approches traditionnelles. C'est le cas pour toutes les pratiques littéraires énumérées plus haut. J'ai déjà fait état de l'efficacité heuristique de ces concepts pour la recherche sur les contes et pour l'écriture de soi. La **comparaison différentielle** des scénographies mises en place dans l'écriture poétique ouvre également de nouvelles perspectives. Une étude comparative des poèmes de Paul Celan, Rose Ausländer et Sylviane Dupuis a permis de mettre en évidence la créativité liée à ces procédés énonciatifs et leur importance pour l'énonciation lyrique⁵⁴.

Ces modalités énonciatives sont étroitement liées aux modalités de « la mise en genre » des énoncés, que je propose de concevoir comme *inscription* des énoncés dans une ou plusieurs *configurations de genres* dont un auteur possède les compétences. Il s'agit, là aussi, de comparer les façons différentielles d'inscrire les énoncés dans de telles configurations génériques. J'en dirai plus dans ma réponse à la question suivante concernant ma conception du fonctionnement des genres.

Les dynamiques énonciatives et génériques sont à leur tour étroitement liées aux modalités de ce que j'appelle le *dialogisme intertextuel et interdiscursif* qui sous-tend tout discours et qui joue un rôle fondamental pour la création de sens complexe d'une œuvre littéraire et pour le processus de différenciation dialogique interculturel qu'il m'importe d'explorer. Je propose de concevoir le *dialogue intertextuel* encore plus spécifiquement comme une *réponse* à une proposition de sens d'un texte ou d'un discours antérieur, au lieu de le concevoir, comme on le fait communément, comme un *emprunt*, une *imitation* ou une *influence subie*. À la différence de ces notions qui instaurent un rapport hiérarchique entre textes et intertextes (comme le font aussi celles d'« hypotexte » et d'« hypertexte » proposées par Genette), les concepts de *réponse intertextuelle* et de *réponse interdiscursive* permettent d'appréhender les textes et intertextes, discours et interdiscours comme engagés dans une relation dialogique créatrice qui produit des effets de sens nouveaux. L'appréhension de la relation intertextuelle et interdiscursive comme *potentiel créateur de sens nouveau* se distingue de l'idée commune qu'elle serait fondée sur une réécriture servile, dans le sens mal entendu de l'*imitatio*.

53. *Ibid.*, p. 42.

54. Ute HEIDMANN, « La reconfiguration créatrice d'une scène d'énonciation emblématique (Paul Celan, Rose Ausländer et Sylviane Dupuis) », dans *Enjeux énonciatifs de la poésie lyrique*, s. dir. Amir BIGLARI & Nathalie WATTEYNE, Classiques Garnier, « Théorie littéraire », 2017, sous presse.

L'analyse comparative des dynamiques intertextuelles et interdiscursives menées dans toutes les pratiques littéraires et culturelles mentionnées met à jour le travail subtil de différenciation que les auteurs accomplissent *en réponse* aux propositions de sens « des voix déjà présentes »⁵⁵. Une telle analyse donne à voir les effets de sens nouveaux et différents qui leur permettent de « se faire entendre » dans ce chœur, d'y ajouter leur propre « parole exceptionnelle »⁵⁶. La comparaison différentielle montre encore que le dialogisme intertextuel et interdiscursif qui sous-tend l'écriture littéraire est en quelque sorte *doublé* par un dialogue constitutif avec les genres discursifs et poétiques déjà existants, dialogue dont naissent sans cesse de nouvelles formes et pratiques génériques aptes à dire ce qui est différent et ce qui a changé.

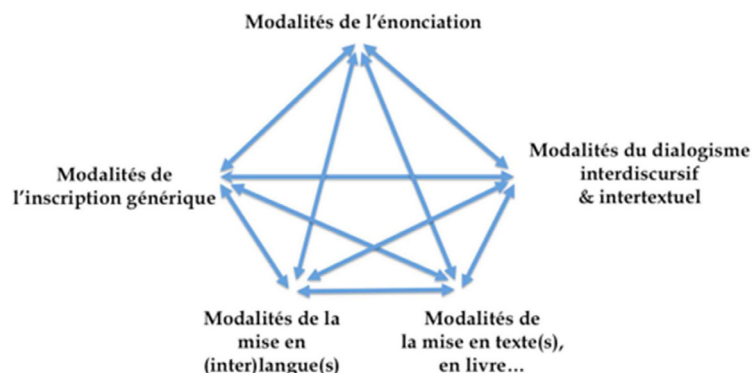
La quatrième modalité discursive érigée en plan d'analyse du comparatisme différentiel et dialogique relève des modalités de ce que Jean-Marie Schaeffer désigne par la notion d'« activité de textualisation » en soulignant son lien étroit avec l'inscription générique : « toute activité de textualisation s'inscrit dans le cadre d'un genre discursif spécifique »⁵⁷. Ce plan d'analyse est à son tour relié à toutes les modalités de la mise en texte, en livre, en recueil, etc. Il implique les façons différentes de composer et de structurer les textes (leurs modalités compositionnelles), ainsi que la façon particulière de faire se suivre les textes dans des recueils de récits ou poèmes par exemple (leur co-textualité), de même que le plan de ce que j'ai défini plus haut comme « dynamique iconotextuelle », de même que tous les éléments péritextuels.

Dans l'optique de la linguistique textuelle, la modalité discursive de la mise en texte et en livre implique aussi toutes les modalités de la mise en langue, à commencer par le choix du lexique, des temps verbaux, de la syntaxe, du style, du rythme, etc. Comme je partage ce présupposé avec Harald Weinrich et Jean-Michel Adam, spécialistes éminents de la linguistique textuelle, j'ai pris l'habitude de situer ces modalités langagières sur le plan de la textualisation qui compte déjà un grand nombre de procédés liés à la mise en forme textuelle proprement dite. Dans le dialogue et le suivi de mes doctorants et post-doctorants qui travaillent en Suisse, en France, en Italie et en Allemagne selon les présupposés du comparatisme différentiel plurilingue, proche de la langue et des langues, je me suis rendu compte qu'il serait plus fécond, du point de vue heuristique, de considérer les modalités de la mise en langue(s) comme un plan d'analyse *sui generis* et de le configurer en un cinquième pôle dont émanent et auquel retournent toutes les doubles flèches des interactions avec les autres quatre modalités discursives établies. Autrement dit, de transformer le losange en pentagone :

55. Selon l'expression choisie par Todorov en référence à Bakhtine dans *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 8. La citation plus extensive se trouve à la page 20 de mon étude « Différencier au lieu d'universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes », dans *Interférences Littéraires/Littéraires interférentes*, n° 17, « Le mythe : mode d'emploi. Pour une nouvelle épistémologie des réécritures littéraires des mythes », s. dir. Franca BRUERA, novembre 2015, pp. 15-34.

56. *Ibidem*.

57. Jean-Marie SCHAEFFER, « Texte », dans *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, s. dir. Oswald DUCROT & Jean-Marie SCHAEFFER, Paris, Seuil, 1995, p. 504.



Cette modification de la représentation graphique n'enlève rien au rapport indissociable entre les modalités de mise en langue et de mise en texte, puisque les doubles flèches qui les relient entre elles et avec toutes les autres modalités, représentent ce lien et leur collaboration constitutive dans la création du sens. L'ajout des modalités de la mise en langue(s) en tant que plan d'analyse et de comparaison à part entière a l'avantage heuristique de rendre cette dynamique discursive plus visible et de rappeler la possibilité d'ériger en axe de comparaison le choix d'un certain lexique ou style, de certaines métaphores ou figures rhétoriques pour les comparer à d'autres choix possibles réalisés dans d'autres œuvres ou types de discours.

Ce plan permet aussi de comparer des textes et œuvres issus de langues et de cultures différentes par rapport à leurs façons d'intégrer des mots ou syntagmes grecs, latins ou d'autres langues dans leurs énoncés pour construire, là aussi, du sens différent et nouvellement pertinent. J'ai analysé ce procédé très complexe dans *La Barbe bleue* de Perrault⁵⁸. Il est intéressant de considérer dans cette optique le phénomène mis en évidence par Maingueneau : « L'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appellera une *interlangue*. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines »⁵⁹. L'idée d'une *hétéroglossie foncière* confirme entièrement mon hypothèse d'un dialogisme interlinguistique et interculturel constitutif tel que je l'observe dans toutes les pratiques discursives et littéraires examinées.

Si je propose de prendre en compte ces cinq plans d'analyse et de comparaison, cela ne signifie pas qu'il n'en existe pas d'autres ou que ceux qui sont proposés dans d'autres optiques ne seraient pas pertinents. *Toutes* les modalités et dynamiques discursives sont susceptibles d'être érigées en critères et plans d'analyse et de comparaison. Le choix des dynamiques discursives retenues pour une comparaison différentielle (et l'ordre dans lequel nous les abordons) relève toujours d'une focalisation particulière déterminée par l'objectif heuristique de la recherche (qu'il nous incombe d'explicitier) et par le type de pratiques et de corpus que nous nous proposons d'analyser.

58. Ute HEIDMANN, « Comment faire un conte *moderne* avec un conte *ancien* ? Perrault en dialogue avec Apulée et La Fontaine », dans *Littérature*, n° 153, 2009, pp. 19-35 et « *La Barbe bleue* palimpseste. Comment Perrault recourt à Virgile, Scarron et Apulée, en réponse à Boileau », dans *Poétique*, n° 154, 2008, pp. 161-182.

59. Dominique MAINGUENEAU, *Le Discours littéraire...*, *op. cit.*, p. 140.

Dans le corpus d'œuvres ayant trait à l'écriture de soi par exemple, on est tenté de privilégier les dynamiques énonciatives. Ainsi, le choix d'écrire à la première personne ou à la troisième personne et la création d'une scène de parole particulière comme celles que j'ai analysées dans *Feux* de Marguerite Yourcenar et dans *Antan d'Enfance* de Patrick Chamoiseau peuvent paraître plus importants à première vue que les dynamiques intertextuelles et interdiscursives par exemple. En cours d'analyse, on note toutefois que *toutes* les modalités discursives fondamentales mises en évidence dans la figure du pentagone collaborent étroitement dans le processus de production de sens et méritent à ce titre notre attention.

Notons encore que les études de corpus et de pratiques littéraires moins connus émanant d'autres langues et cultures attireront notre attention sur d'autres plans d'analyse et de comparaison ou nous amèneront à compléter ceux que j'ai retenus ici.

D. M. – La question du genre fait partie des plans de comparaison que tu as formalisés de façon plus particulière. Dans quelle mesure peut-on considérer que la conception de la généricité que Jean-Michel et toi avez développée ensemble relève du comparatisme différentiel ? S'agit-il de l'une de ses déclinaisons théoriques au sujet d'une question particulière⁶⁰ ? Par ailleurs, bien que vous ayez signé plusieurs publications sur le sujet, vos approches de ces questions diffèrent tout de même à certains égards. Pourrais-tu nous préciser lesquels et évoquer la nécessité heuristique de la notion de « (re)configuration générique »⁶¹, que tu as proposée pour rendre compte de la réinscription de textes dans d'autres environnements – linguistiques en particulier – qui sont caractérisés par d'autres systèmes de genres (ou configurations génériques) ?

U. H. – Je considère en effet que la dimension générique revêt une importance cruciale pour la construction de sens non seulement dans le discours littéraire, mais dans tous les types de discours et dans toutes les pratiques littéraires et interculturelles que j'ai examinées jusqu'à présent. Afin de rendre le concept de *genre* plus opératoire pour l'optique plurilingue et interculturelle qui est la mienne, il m'a paru nécessaire de le rendre plus dynamique, de l'appréhender moins comme une *catégorie*, mais davantage comme une *fonction* et comme une *activité*. Suivant cette idée, je propose de considérer les genres comme des *pratiques discursives* et *culturelles* dont *résultent* différentes pratiques et formes génériques plutôt que de les appréhender d'emblée comme des *catégories* de textes dont il s'agirait de déterminer les caractéristiques substantives et statiques. Visant une telle *dynamisation* de la question des genres, j'ai élaboré un réseau de concepts qui permettent de distinguer différentes phases et différents acteurs dans ce processus hautement complexe qui s'inscrit comme toute activité discursive dans le temps.

60. Voir Jean-Michel ADAM & Ute HEIDMANN, *Le Texte littéraire...*, *op. cit.*, p. 13. Repris dans l'introduction de ce livre, l'article « Six propositions pour l'étude de la généricité », a d'abord été publié sous une forme différente dans *La Licorne* n° 79, « Le savoir des genres », s. dir. Raphaël BARONI & Marielle MACÉ, 2006, pp. 21-34. Cette proposition de changement de paradigme a notamment été formulée dans « Des genres à la généricité », dans *Langages*, n° 153, 2004, pp. 62-72, ainsi que « Enjeux discursifs de la généricité des textes. Entretien avec Jean-Michel Adam », propos recueillis par David MARTENS & Guillaume WILLEM, dans *Interférences littéraires/Littéraire interférentes*, n° 13, juin 2014, pp. 195-223. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/352>

61. Ute HEIDMANN, « "C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R". Pour une approche comparative et différentielle du traduire », *art. cit.*, pp. 66-67.

La différence de nos optiques disciplinaires est la raison pour laquelle Jean-Michel Adam et moi concevons aujourd'hui le concept de *généricité* de façon un peu différente de ce que nous en avons dit ensemble, en 2004 dans *Langage*, en 2006 dans *La Licorne* ou en 2009 dans notre livre *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*. Dans son optique de linguistique textuelle et de l'analyse textuelle des discours, Jean-Michel Adam conserve l'idée de *catégories génériques* et conçoit la *généricité* comme l'ensemble des caractéristiques d'un texte qui peut appartenir à une ou à plusieurs catégories génériques à la fois. Je m'attache, quant à moi, à approfondir l'aspect fonctionnel et dynamique de la *généricité*, de là ma proposition de l'appréhender comme une *inscription* d'énoncés dans une *configuration de pratiques et de formes génériques données*. Je pars en effet de l'idée que chaque langue et culture (et même chaque communauté discursive) élabore une telle configuration de pratiques et de formes génériques, qui ne cessent de se modifier dans le temps avec l'usage et sous l'impact très important de ses interactions incessantes avec d'autres langues et cultures. La notion de *configuration générique* doit traduire l'idée qu'il s'agit d'un système ouvert et mouvant, comparable à une configuration stellaire. Dans une telle configuration, les pratiques et formes génériques occupent au fil du temps des positions changeantes les unes par rapport aux autres.

Pour prendre l'exemple du *portrait de pays* sur lequel tu travailles, David⁶² : le concept de *configuration générique* permet de comprendre que cette forme et pratique générique évolue de façon différente dans chaque langue et culture. Dans les cultures anglophones, cette pratique générique semble se situer plus près du discours littéraire par l'impact du célèbre *Portrait of a Country* de Henry James. Dans les cultures germanophones, le *Länderporträt* semble en revanche configuré plus près de formes pragmatiques comme le guide de voyage et le relevé administratif de données statistiques d'un pays, à en croire les exemples que l'on trouve sur Internet en entrant la notion dans différentes langues.

Dans l'appréhension du fonctionnement générique que je propose, l'*activité générique* d'un auteur consiste à *inscrire* ce qu'il veut dire dans les configurations des pratiques et formes génériques des langues et cultures qui lui sont familières. Selon Bakhtine, l'apprentissage des genres de discours en tant que pratiques culturelles se fait en même temps que l'apprentissage de la langue et possède le même impact sur notre parole que les formes grammaticales⁶³. L'activité générique d'un auteur se déploie donc en fonction de ce que l'on peut concevoir comme sa *compétence générique*. Si nous admettons cette idée, nous pouvons supposer qu'un auteur, qui évolue en contexte plurilingue et pluriculturel ou simplement dans un contexte favorable à l'apprentissage et à l'immersion dans d'autres langues et cultures, acquiert des compétences génériques plurielles : avec chaque langue, il apprend d'autres pratiques

62. Pour une première approche définitoire du genre, présentée à l'occasion d'une conférence donnée à l'Université de Lausanne à l'invitation d'Ute Heidmann, voir : « Qu'est-ce que le portrait de pays ? Esquisse de physionomie d'un genre non identifié », Université de Lausanne, 28 novembre 2016. [En ligne], URL : <https://www.youtube.com/watch?v=tsign1u4Vds>

63. « Les formes de langue et les formes types d'énoncés, c'est-à-dire les genres du discours, s'introduisent dans notre expérience et dans notre conscience conjointement et sans que leur corrélation étroite soit rompue. Apprendre à parler c'est apprendre à structurer des énoncés (parce que nous parlons par énoncés et non par propositions isolées et, encore moins, bien entendu, par mots isolés). Les genres du discours organisent notre parole de la même façon que l'organisent les formes grammaticales (syntaxiques) » (Mikhaïl Mikhaïlovitch BAKHTINE, « Les genres de la parole » & « Le problème du texte », dans *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par Alfreda AUCOUTURIER, préface de Tzvetan TODOROV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984, p. 285.

génériques. Fort de ce que l'on peut désigner comme une *compétence générique multiple*, il est susceptible de créer de nouvelles pratiques et formes génériques à partir de celles qui existent déjà dans les langues et cultures qu'il maîtrise. Il peut les *reconfigurer*, les *combiner* ou les *enchevêtrer* en créant de nouvelles pratiques et formes génériques à partir de l'interaction des langues et cultures en coprésence. En les *reconfigurant* il peut leur donner une nouvelle forme et une nouvelle fonctionnalité par rapport à son projet discursif et poétique particulier.

C'est ainsi que Patrick Chamoiseau donne selon moi une nouvelle fonctionnalité au *conte créole* et au *récit d'enfance* de tradition française en créant une nouvelle pratique et forme générique, que l'on peut appeler le *récit d'enfance créole*, qui relève donc de sa *créativité générique*. La comparaison des ouvrages de Chamoiseau et de Perrault montre par ailleurs que la possibilité de déployer la créativité générique en contexte plurilingue et pluriculturel est étroitement liée à la façon dont l'auteur appréhende la relation entre les langues en coprésence dans sa culture. S'il perçoit cette relation comme conflictuelle ou même antagoniste, il lui est plus difficile de faire interagir les pratiques et formes génériques connues de façon créative. L'écrivain antillais dit avoir dû libérer ce qu'il appelle de façon très pertinente *l'actif relationnel des langues* avant de mobiliser ce que je conçois, de façon analogue, comme *l'actif relationnel des genres* pratiqués dans ces langues.

Le procédé complexe de (re)configuration de pratiques et formes génériques existantes et de la création de nouvelles formes est généralement sous-tendu par un processus que j'ai proposé de désigner par la notion d'*expérimentation générique*. Une telle phase expérimentale menée par un auteur avec d'autres membres de sa communauté discursive semble nécessaire, parce que la (re)configuration et la création de nouvelles formes et pratiques génériques doit emporter l'adhésion d'autres locuteurs et auteurs pour être validée et pratiquée dans une communauté discursive donnée. Si Perrault mène cette expérimentation générique essentiellement dans un dialogue avec La Fontaine, Fénelon, Lhéritier et d'autres femmes savantes qui écrivent en même temps que lui des contes et des nouvelles, Chamoiseau la mène avec Édouard Glissant, qui inscrit la prise en compte du *conte créole* dans le cahier des charges des écrivains des Caraïbes en y impliquant encore d'autres écrivains antillais comme Confiant et Bernabé.

L'appréhension de la généricité comme *activité discursive* permet aussi de prendre en compte le fait qu'elle est prise en charge par des acteurs et des instances différentes. Si l'auteur inscrit ses énoncés dans les configurations génériques, qui lui sont familières, il en va de même pour son lecteur. En lisant, il inscrit les énoncés de l'auteur dans les configurations génériques dont lui-même possède les compétences et qui ne coïncident pas forcément avec celles de l'auteur. C'est généralement le cas quand une forme et pratique générique appartient à une autre époque et quand elle émane d'une culture possédant d'autres pratiques et configurations génériques.

Il en va de même pour l'éditeur, qui peut décider, pour des effets de mode ou de marketing, d'inscrire l'œuvre de son auteur dans des configurations de pratiques génériques différentes de celles que ce dernier avait prévues. S'il décide de mettre l'étiquette générique *autobiographie* à la place de *roman* dans le péritexte du livre publié, les lecteurs en feront une lecture très différente de celle que l'auteur avait prévue. C'est le cas de *Trame d'enfance*, traduction française de *Kindheitsmuster*, désigné expli-

citement dans l'avertissement de l'édition allemande originale par l'auteur Christa Wolf comme *Roman*⁶⁴. Si l'éditeur français le désigne comme *autobiographie*, on peut supposer qu'il espère obtenir des chiffres de vente plus élevés par le fait que Christa Wolf est, au moment de la sortie de la traduction, célèbre pour son positionnement politique sur la scène européenne. Je propose par ailleurs de distinguer l'*inscription générique traductoriale* comme une activité générique particulière. Un traducteur est en effet contraint d'inscrire les énoncés de l'œuvre à traduire dans les configurations génériques de sa propre langue et culture qui diffèrent souvent significativement de celles de son auteur⁶⁵.

J'ai proposé de distinguer des *inscriptions génériques* de type *auctorial*, *lectorial*, *éditorial* et *traductorial*⁶⁶, mais je travaille actuellement sur des exemples concrets pour pouvoir intégrer dans ce réseau de concepts encore les notions d'*inscription générique picturale* (ou *iconique*) et *cinématographique*, ainsi que celle d'*inscription générique médiatique* (*journalistique* p.ex.). Pour désigner l'activité générique de type théorique et critique, je propose la notion d'*activité méta-générique* : ce type de généricité consiste à établir et à définir des catégories, taxinomies ou fonctionnements génériques après-coup (*ex post*) à partir de groupements de textes constitués. C'est donc une activité *méta-générique* plutôt qu'une *activité générique* proprement dit.

Si nous admettons l'idée que chaque langue et culture, de même que chaque époque élabore sa propre configuration de pratiques et formes génériques, leur interaction s'avère particulièrement intéressante. La comparaison différentielle des pratiques et des formes génériques en usage dans différentes langues, littératures et cultures permet en effet de mettre à jour un *dialogisme fondamental des pratiques et formes génériques* issus de langues et de cultures différentes. Le plus souvent, ce dialogisme inter-générique est étroitement lié aux dialogues intertextuels que l'auteur établit avec les ouvrages provenant d'autres langues et cultures⁶⁷.

D. M. – Tu insistes régulièrement dans tes travaux sur l'impératif d'une approche non hiérarchisante des textes étudiés. Ainsi écris-tu par exemple qu'« [i]l convient dans une perspective interculturelle d'élaborer des concepts et des critères de comparaison d'égale pertinence qui ne privilégient ni l'une, ni l'autre œuvre, ni encore l'une ou l'autre aire linguistique et culturelle dont ils émanent. Car si nous renonçons à attribuer la même importance aux œuvres à comparer pour privilégier d'emblée l'une ou l'autre, nous ne sommes plus dans une démarche de comparaison à objectif heuris-

64. Voir Ute HEIDMANN, « L'Histoire avec sa grande hache ». Trois façons de l'affronter par l'écriture : *Lessico familiare* (Natalia Ginzburg), *W ou le souvenir d'enfance* (Georges Perec) et *Kindheitsmuster* (Christa Wolf) », dans *ARCADIA. International Journal of Literary Studies*, vol. 38, n° 1, 2003, pp. 55-66.

65. Voir ID., « "C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R". Pour une approche comparative et différentielle du traduire », *art. cit.*, 2013, pp. 61-73.

66. Ces notions correspondent aux concepts de *généricité auctoriale*, *lectorale*, *éditoriale* et *traductoriale* que Jean-Michel Adam et moi avons présentés dans nos travaux communs, à la différence près que dans l'optique de linguistique textuelle elles s'entendent davantage comme des caractéristiques des textes qui en résultent, tandis que la notion d'*inscription générique* met l'accent sur l'instance qui exerce l'activité générique.

67. Toutes les pratiques et formes génériques que j'ai été amenée à examiner se *configurent* et se *reconfigurent* dans un tel dialogue constitutif avec les pratiques et formes génériques en usage dans d'autres langues, littératures et cultures. Cela vaut autant pour l'écriture de voyage que pour l'écriture de soi, pour le processus complexe de la *reconfiguration générique* incessante des mythes gréco-latins aussi bien que pour les contes. Il en va de même pour l'activité du traduire et celle qui consiste à reconfigurer intertextuellement et génériquement des textes et œuvres littéraires pour jeunes lecteurs, l'écriture poétique et l'écriture théâtrale.

tique, mais dans une démarche hiérarchisante »⁶⁸. Dans le même temps, les pratiques culturelles sont toujours informées par des systèmes de valeurs qui en régissent les usages et qui, par conséquent, doivent faire partie des objets à analyser. Quelle place accordes-tu à ce paramètre particulier dans tes propres recherches ?

U. H. – Les créations et pratiques littéraires et culturelles sont en effet informées par des valeurs qui font partie intégrante de nos objets d'analyse. L'exigence d'établir des critères d'analyse d'égale pertinence ne concerne pas ces objets d'analyse en tant que tels, mais l'*acte de la comparaison* comme opération mentale et méthodologique. Cette exigence s'adresse en effet à l'analyste comparatiste et concerne sa façon de *construire les comparables*. Selon la définition lexicale du verbe *comparer* citée dans ma réponse à la première question, il s'agit de « dégager un rapport d'égalité » entre des objets à comparer qui sont de « nature différente ». Cela veut dire que nous devons construire des axes de comparaison qui les placent sur un même plan. J'ai proposé de remplacer le terme « rapport d'égalité » par *rapport non-hiérarchique* ou *non-hiérarchisant* pour éviter les connotations du terme *égalité* qui dépassent l'aspect purement épistémologique de cette exigence. Dans cette optique, il me semble aussi plus adéquat de dire que nous *instaurons* ce rapport non-hiérarchique (plutôt que de le « dégager ») pour signaler qu'il n'est justement pas *intrinsèque* aux objets, mais que nous devons l'établir dans un souci épistémologique et heuristique. Il s'agit donc de construire des comparables qui évitent de privilégier l'un ou l'autre objet et d'introduire des préconstruits et des préjugés avant même de les avoir analysés.

Cela signifie que nous devons abandonner ou déconstruire les hiérarchies qui se sont établies comme allant de soi, comme celles qui servent à classer des langues, œuvres, genres, auteurs ou pratiques littéraires en « majeurs » et « mineurs », par le biais de préjugés d'usage et de dogmes préétablis. Pour prendre un exemple : dans mon étude sur les récritures des mythes gréco-romains parue dans le numéro 17 d'*Interférences littéraires*, j'ai choisi de comparer deux ouvrages, les *Géorgiques* de Virgile et *Orphée enchanteur* de Guy Jimenes, la première étant communément classée comme une œuvre canonique « majeure », la seconde estampillée « littérature de jeunesse » et encore souvent déconsidérée du point de vue de sa qualité littéraire. Au lieu d'aller dans le sens de ces préjugés, je me suis attachée à appliquer exactement les mêmes critères d'analyse à l'une et à l'autre œuvre, c'est-à-dire des critères qui possèdent la même pertinence pour l'une et l'autre. J'ai focalisé mon analyse sur les modalités discursives fondamentales définies plus haut, qui constituent des plans d'analyse appropriés pour la comparaison différentielle et sa dimension interculturelle, parce qu'elles possèdent la *même pertinence* pour tous les discours et pour tous les types de discours, indépendamment des époques, langues et cultures dont ils émanent.

La double analyse selon ces critères donne à voir que les deux ouvrages construisent leurs effets de sens en relation étroite avec leurs contextes énonciatifs respectifs par leurs façons particulières de représenter et de reconfigurer la vieille histoire hellène d'Orphée. Ces effets de sens relèvent des paradigmes et aussi des valeurs propres aux époques, langues, cultures et poétiques respec-

68. Ute HEIDMANN, « La différence, ce n'est pas ce qui nous sépare ». Pour une analyse différentielle des relations littéraires et culturelles », dans *Entre transfert et comparaison / Zwischen Transfer und Vergleich. Regards croisés franco-allemands sur les théories et méthodes des relations littéraires et culturelles*, s. dir. Christiane SÖLTE-GRESSER, Hans-Jürgen LÜSEBRINK & Manfred SCHMELING, Stuttgart, Steiner Verlag, « *Vice versa*. Deutsch-französische Kulturstudien », 2013, p. 341.

tives des deux auteurs. Paradigmes et valeurs auxquels Virgile et Guy Jimenes ont su donner une expression artistique cohérente, complexe et originale. Rien dans cette double analyse comparative ne permet de confirmer le préjugé selon lequel le texte canonisé de l'auteur ancien serait plus « littéraire » que le texte de l'auteur moderne.

C'est sur la *base* d'une telle double analyse discursive (et non pas *avant* de l'avoir conduite) que nous pouvons travailler comparativement sur le problème des valeurs qui informent l'un et l'autre ouvrage. Ces valeurs, qu'elles soient d'ordre éthique, esthétique, politique, pédagogique ou autre, se définissent par rapport aux contextes socio-culturels et discursifs respectifs des auteurs et doivent être replacées dans ces contextes. Par ailleurs, ces valeurs sont établies par des métadiscours d'origines très diverses, qui font partie du corpus d'une analyse discursive, parce que ce sont des données importantes de l'interdiscours (interdiscours d'origine ou ultérieurs). La question de la valeur d'une œuvre est une donnée évaluative, idéologique ou théorique qu'il s'agit toujours d'interroger.

D. M. – Dans plusieurs articles, tu as affirmé, de façon incidente le plus souvent, c'est-à-dire sans la développer de façon approfondie (du moins me semble-t-il...), une dimension politique à ta démarche. Tu écris par exemple que « la comparaison différentielle vise [...] à transformer la différence culturelle en relation constructive (Relation "avec un grand R" selon Glissant) afin d'éviter qu'elle se fige en stéréotypes générateurs de conflits »⁶⁹. Ailleurs, tu écris : « À notre époque menacée par l'emprise d'un langage unique, il est bon de se rappeler que nous possédons un puissant antidote contre ce danger : l'écriture littéraire »⁷⁰. Dans un autre article encore, tu vas jusqu'à considérer que « [l']étude comparative et différentielle du traduire peut [...] nous apprendre quelque chose de fondamental et de vital pour notre avenir »⁷¹. Pourrais-tu expliciter ces différentes remarques davantage que tu ne le fais dans ces articles ?

U. H. – Oui, c'est une observation juste. Mon intérêt pour ce que j'appelle le *différentiel dialogique* sur lequel se fonde la comparaison différentielle s'enracine sans doute dans un souci éthique et politique qui me hante depuis mon enfance, à savoir la peur et l'horreur de toutes les formes de totalitarisme. Ma génération a été élevée et instruite dans la conscience des horreurs du régime nazi et la nécessité d'en comprendre et d'en analyser les mécanismes meurtriers afin que cette « Histoire avec sa grande hache »⁷², comme le dit Perec, ne se répète jamais. Mieux que tout commentaire, un poème du recueil *Poème de la méthode* de Sylvaine Dupuis (recueil dont j'ai déjà cité l'exergue et sa définition de *methodos*) élucide ce rapport entre le totalitarisme et la nécessité vitale de prendre en compte « l'autre » et « sa question ». Ce poème fulgurant s'intitule *Litanie des charniers* :

partout l'idée sans corps
de l'un

69. *Ibid.*, p. 336.

70. Ute HEIDMANN, « La comparaison différentielle comme approche littéraire », *art. cit.*, p. 203.

71. ID., « "C'est par la différence que fonctionne la relation avec un grand R". Pour une approche comparative et différentielle du traduire », *art. cit.*, p. 71.

72. ID., « "L'Histoire avec sa grande hache", *art. cit.*

opprime et tue
bannissant l'autre, et sa
question⁷³

La gravité du bannissement de l'autre et de ses questions apparaît déjà dans l'absence de réponse que Todorov explicite en ces termes, à propos de Bakhtine : « Cela découle de la nature du discours, qui veut toujours être entendu, qui cherche toujours une compréhension répondante, et ne s'arrête pas à la compréhension *la plus proche*, mais se fraye un chemin de plus en plus loin (sans limites). Pour le discours (et par conséquent, pour l'homme) rien n'est plus effrayant que l'absence de réponse »⁷⁴.

L'attention portée au dialogue et au dialogisme, « à la Relation avec un grand R », comme le dit Glissant, est un enjeu à la fois épistémologique et éthique fondamental du comparatisme différentiel. Comme je l'ai déjà dit, l'exploration du *différentiel dialogique* ne mène pas au constat d'irréductibles différences, mais permet de comprendre que les créations littéraires évoluent en réponse les unes aux autres, dans un processus continu de relance, d'adaptation et de variation, de proposition de sens et de contre-proposition. C'est ce que montrent toutes les analyses menées par le biais d'une comparaison différentielle. Les créations littéraires se constituent en effet à partir des paroles des autres, non pas pour dire la même chose, mais pour y *répondre*, pour entrer en matière avec ce qu'a dit l'autre et pour solliciter à son tour la réponse des autres.

Si ce dialogisme est un enjeu constitutif de la création littéraire que la comparaison différentielle s'attache à mettre en lumière, il est aussi fondamental pour le chercheur en sciences humaines, qui doit s'armer contre l'idéologie totalitaire « de l'un ». En référence à Peter Zima, Silvana Borutti formule cette tâche en ces termes : « [...] le concept de rigueur en sciences humaines relève de l'autoréflexivité du sujet scientifique et du dialogue entre les sociolectes des groupements scientifiques. C'est ainsi que la théorie se sépare de l'idéologie, caractérisée par le manque de réflexivité et la clôture. Rester chez soi, c'est être dans l'idéologie. Le sujet idéologique est un sujet *monologique* »⁷⁵.

Il me semble que ce positionnement est aussi un éloge de l'entretien comme forme de connaissance. Les questions que vous m'avez posées m'ont beaucoup fait réfléchir et elles m'ont dialogiquement, depuis des points de vue différents, poussée à approfondir et à préciser ma pensée. C'est donc en vous remerciant tous deux très vivement de m'avoir donné l'occasion de mener un tel dialogue que j'aimerais terminer cet entretien.

73. Sylviane DUPUIS, *Poème de la méthode*, *op. cit.*, p. 22.

74. Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1981, p. 171.

75. Silvana BORUTTI, « Perspectives épistémologiques et concepts opératoires pour l'analyse de discours », dans Jean-Michel ADAM et Ute HEIDMANN, *Sciences du texte et analyse de discours*, *op. cit.* p. 261.

